

FILM, FORTÆLLING OG VIRKELIGHED

Om visuel æstetik, genrer og reception

Ib Bondebjerg

Artiklen argumenterer for at filmanalyse principielt relaterer sig til tre dimensioner: en sociokulturel, en æstetisk og en psykologisk receptions­mæssig – idet fokus dog her lægges på samspillet mellem det æstetiske og psykologiske. Der opstilles fire æstetiske prototyper, fordelt på henholdsvis fiktion og non-fiktion og på narrative og ikke-narrative former: den avantgardistiske prototype, den realistiske prototype, genrefortællingens prototype og den dokumentariske prototype. Derefter diskuteres generelt en række kognitive og emotionelle aspekter af filmreception, idet skema-begreber og tre grundlæggende receptions­æstetiske filmstrukturer defineres. De teoretiske og analytiske kategorier demonstreres sluttelig i tre forskellige fiktionsfilm af Peter Weir, Bille August og Lars von Trier.

Helt fra starten af filmens lidt over 100 årige historie har den og de levende billeder som helhed delt sig i i hvert fald to retninger i sin måde at fortælle på og i sit forhold til virkeligheden og tilskueren. I sin bog *Theory of Film* (1960) opkaldte Sigfried Kracauer de to tendenser efter henholdsvis Brdr. Lumière og Meliès, og han kaldte de to tendenser: den realistiske og den formalistiske. Lumière brugte og opfattede filmen som dokumentarisk, realistisk virkelighedsgengivelse. Meliès skabte fantasifulde og eksperimentelle film, hvori han begyndte at eksperimentere med nye filmiske teknikker og i øvrigt lod fantasien og fiktionen udspille sig. Filmens tidlige udvikling peger på to fundamentale institutionelle og æstetiske retninger og på to mentale modeller for tilskuerens forhold til virkeligheden via filmen.

Non-fiktionen, det dokumentariske og Kraca­uers begreb det realistiske (som han opfattede normativt som filmens primære område) referer til filmiske udtryksformer, hvor der hersker en i varierende grad direkte og referentiel relation mellem film og virkelighed og en interaktion mellem tilskuer og film præget af dette. Vi forholder os til filmens billeder og indhold på en særlig måde, når vi forholder os til den som dokumentarisk.

Ib Bondebjerg er forskningsprofessor, ph.d. ved Institut for Film- og Medievidenskab. Han har skrevet og udgivet, alene og sammen med andre, bl.a. *Dansk litteraturhistorie bd. 7* (1984), *Medier og samfund* (1990), *Elektroniske fiktioner* (1993), *Television in Scandinavia* (1996), *Dansk Mediehistorie bd. 3* (1997, in print) og *Dansk film 1972-1997* (1997, in print).

Denne dokumentariske autenticitetseffekt kan imidlertid også siges at optræde til en vis grad i fiktionsfilm med stærk realistisk-dokumentarisk orientering, struktur og stil.

Fiktionen tilhører det område i vores mentale univers, hvor vores erfaringer med leg, fortællinger, eventyr og simulering er placeret. Også den fiktive film gengiver hyppigt personer, handlinger, situationer steder osv. som fremtræder med en realitetseffekt for os. Men vores erfaring lærer os at forholde os til fiktionens univers på en særlig indirekte måde. Vi skaber en imaginær relation til filmens egen konstruerede virkelighed som vi samtidig under receptionen forbinder med med vores hverdag og dagligdag. Men det er en del af vores fiktionsoplevelse at vi samtidig er opmærksomme på at det sker på bestemte betingelser.

Filmens styrke og særpræg som udtryksmiddel – inden for begge disse to hoved-genrer – er, at levende billeder i høj grad formår at skildre eller simulere virkelighed på lærred. Som dokumentarisk udtryk formår film at synliggøre kendte og ukendte sider af virkeligheden, der har den intention at påvirke vores viden og holdning. Som fiktion og fortælling kropsliggør filmen vores fantasier og skaber særlige muligheder for et samspil mellem filmens univers og vores krop, bevidsthed og emotioner. Både non-fiktionen og fiktionen handler om vores fælles virkelighed, men på forskellige måder. Som kulturelle og æstetiske prototyper er forskellen mellem non-fiktion og fiktion af central betydning for vores kultur og kommunikationen. Men de æstetiske og retoriske virkemidler og de mentale skemaer og emotionelle reaktioner går ofte på tværs, selvom non-fiktion og fiktion er to pragmatisk meget forskellige kommunikations situationer.

Filmanalysens opgave, således som jeg ser den er i princippet trefoldig og relaterer sig til tre forbundne dimensioner:

- den sociokulturelle dimension: at placere filmen som institution og medium i en konkret kulturel sammenhæng
- den æstetiske dimension: at klarlægge filmens æstetiske og retoriske virkemidler, de forskellige genrer og deres æstetiske og stilistiske særpræg
- den psykologiske og receptions-mæssige dimension: at forsøge at forstå hvordan tilskuer og film spiller sammen på det bevidstheds-mæssige og emotionelle plan i forhold til forskellige typer og genrer af film og visuelle æstetikker

Visuelle genrer og æstetiske prototyper

Der findes mange slags film- og tv-udsendelser i denne verden og den historiske variation inden for film og tv-genrer gør naturligvis ikke billedet umiddelbart mere overskueligt. Jeg kan ikke i nævneværdig grad på et

kort oplæg nå at beskæftige mig med den bredere kulturhistoriske baggrund for visuelle fortællinger og genrer og vil derfor koncentrere mig mest om samspelet mellem æstetik og reception. Det vil jeg gøre ved at tage udgangspunkt i en relativt overskuelig og simplificeret opdeling af visuel fiktion i en række grundgenrer og æstetiske prototyper, som jeg vil hævde har stor kulturel og psykologisk stabilitet. Hvad jeg taler om er at opfatte som prototyper og konstruerede yderpunkter i en historisk foranderlig filmkultur. Når vi taler om enkelte film på bestemte historiske tidspunkter, slår disse prototyper igennem, både som produktions og receptions-kategorier. Men samtidig er pointen, at prototyper har flydende grænser og kan varieres internt og kombineres på tværs af de enkelte prototyper. Derfor vil vi ofte opleve at grænserne mellem filmtyperne er flydende, og historisk befinder vi os måske i en periode, hvor der eksperimenteres med grænserne som aldrig før, herunder også grænserne mellem fiktion og non-fiktion.

Disse genrer og æstetiske prototyper kan forstås helt generelt i forhold til de tre analyse-dimensioner, jeg ovenfor har omtalt, dvs. genrer og æstetiske filmtyper kan ses ud fra i hvert fald 3 optikker:

Genre-dimensioner

- **æstetisk:** genre forstået som bestemte formler, strukturer og æstetiske og retoriske træk i grupper af tekster, der giver dem prototypiske familieligheder. Disse træk knytter sig til narrative, ikke-narrative, stilistiske, tematiske osv. elementer af tekster. Historisk og kulturel variation er centralt
 - **socio-kulturelt:** genrer forstået som koder, konventioner og praktikker, der har betydning for medieinstitutioners måde at fungere på, og som dermed regulerer både produktion og reception, ved at skabe formidlingsformer og forventningshorisonter der bygger på et vist kulturelt fællesskab. Herunder hører også elementer som ritual, ideologi og myte i forbindelse med genrer og kommunikation.
 - **psykologisk:** dvs. genrer forstået som mentale gestalter, og analyse af genrer ud fra hvilke typer af oplevelser, følelser og psykologiske behov og processer de forskellige genrer igangsætter. Skema-teori, social kognition, emotion og perception er vigtige elementer i forståelsen af den psykologiske receptionsproces.
-

Den filmtype, som på verdensplan har udviklet sig til den dominerende filmform er uden tvivl *den fortællende film*. Den bygger på narrative, æstetiske strukturer, som vi kender fra Hollywood siden 1930'erne, og som har udviklet en række *centrale genre-modeller*. De bygger på en relativt kausal og lineær forløbs- og tidsstruktur og de benytter sig af en klassisk analytisk montage, som tjener til at give tilskueren narrative og psykologiske cues, som gør det nemt at forstå personernes handlinger i tid og rum og i mere psykologisk forstand. De rummer således klart strukturerede historier og konflikter, som – alt efter undergenrer – appellerer til forskellige typer af kognitive og emotionelle processer, oplevel-

ser og reaktioner (Grodal, 1997). I forhold til realitetseffekter og virkelighedsoplevelse bygger disse film på en sandsynlighedseffekt kombineret med en fantasipræget oplevelse. Personerne og konflikterne agerer og fungerer efter regler og love vi genkender, selvom det der sker, kan være dramatisk urealistisk i direkte dokumentarisk forstand og også overskride kendte virkelighedslove (eventyr, science-fiction). Størstedelen af vores film- og tv-udbud indenfor fiktionen er præget af sådanne visuelle genremodeller og fortællinger, også når det gælder nationale filmkulturer i Europa.

Den *dokumentariske filmtradition* er generelt forsvundet fra den biograforienterede filmkultur, men spiller en rolle i andre oplysnings- og kulturformidlings-kredsløb og har desuden fået en voldsom opblomstring i forhold til især tv-mediets dokumentariske behov. I den dokumentariske prototype dominerer ikke-narrative forløbsformer, selvom brug af dramatisering og fortælling også kan forekomme. Men den typiske dokumentarfilm benytter sig af andre retoriske og ofte journalistisk bestemte æstetiske former, især i den klassiske autoritative dokumentarfilm. Men selvom vores forventninger til og de typiske æstetiske træk i dokumentarfilmen er faktualitetsprægede og knyttet til forestillinger om viden og formidling af nye aspekter af virkeligheden, så benytter mange dokumentarfilm sig af virkemidler og symbolske og poetiske træk, der sprænger grænserne for den klassiske dokumentar og den mere objektivitets-søgende journalistik (Nichols, 1991, Bondebjerg, 1994 og 1996 og Corner, 1996).

Inden for fiktionsfilmen spiller den dokumentariske orientering også ind, nemlig i relation til det man kunne kalde *den realistiske fiktionsfilm*. Den realistiske prototype er præget af en særlig intention om virkelighedsbeskrivelse, der ofte fører i retning af fortælleformer og æstetiske udtryk, der afviger fra den dominerende, fortællende genrefilm. Her bibringes tilskueren en særlig fornemmelse af genkendelighed og autenticitet, som dels har noget at gøre med det æstetiske udtryk, men også med filmens emne og problemstilling og dermed sammenhængen mellem film og kontekst. Den realistiske film er oftest langt mere episodisk i sin narrative form. Den prioriterer ikke den narrative fremdrift i historien, men satser i stedet for på at gengive karakteristiske episoder, situationer og miljøer fra det stykke virkelighed, den fiktive historie sigter mod at afdekke. Det gælder især i den socialt orienterede realisme, mens den psykologiske realisme til gengæld ofte vil koncentrere sig om gengivelse af sindstilstande og intra- eller interpersonelle konflikter. Den realistiske prototype benytter sig endvidere typisk set af realistisk montage, dvs. der klippes ikke nødvendigvis efter de klassiske narrative sammenhængsprincipper, men opereres ofte med tematisk-associative principper, hvor klip fra den ene sekvens til den næste er bestemt af en indre logik i virkelighedsbeskrivelsen eller en tilsyneladende og næsten dokumentarisk tilfældighed. Realismens teoretiker par excellence, Bazin (Bazin, 1967)

var jo i høj grad modstander af montage og anbefalede lange, ubrudte scener og sekvenser og brug af dybdefocus.

I periferien af den visuelle kultur som massekulturel institution finder vi den stærkt eksperimenterende *avantgarde film*, hvor det fortællende og/eller den filmiske realitetseffekt helt forsvinder til fordel for distance-ringsmekanismer i filmens æstetiske udtryk: f.eks. associative, lyriske strukturer, metaplener og fiktionsbrud, brug af helt abstrakte udtryksformer som i den nonfigurative malerkunst, opløsning af objektgenkendelighed ved hjælp af særlige filmiske teknikker osv. Den avantgardistiske prototype synes ofte at gengive og bygge på stream of consciousness og flydende perceptionsstrukturer, der gør det vanskeligt umiddelbart at afkode filmen. Filmen opleves i lange passager som et visuelt, associativt netværk af lyde, farver, former, hvor personer og handlinger ligger underdrejet som umiddelbart realistiske og sammenhængende forløb. Filmen antager en symbolsk, stærkt metaforisk og meget billedbåret form, fordi den narrative og psykologiske forståelighed er undermineret. Avantgardistiske elementer har i løbet af 80'erne og 90'erne i stigende grad vundet indpas også i film, som når et bredere publikum, og disse film har i stigende grad formået at kombinere elementer fra den fortællende genrefilm med avantgardistisk æstetik.

Man kan opfatte det jeg her har præsenteret som vores kulturs helt fundamentale, æstetiske prototyper, som igen og igen dukker op i debatter om kunstnerisk udvikling og kvalitet, men som i virkeligheden har hver deres præcise funktion i vores fiktionsforbrug og fiktionsbehov.

Modellen skal imidlertid samtidig forstås som en statisk og meget skematisk fremstilling af en æstetisk og genremæssig virkelighed, som er præget af alt andet end klare linjer. Både inden for hver af prototyperne og imellem dem ligger der altså et åbent og bevægeligt felt, både historisk, æstetisk og receptionsmæssigt. Mange konkrete film kombinerer elementer fra forskellige dele af dette prototypiske kort. Men samtidig har disse prototyper en både institutionelt og psykologisk relevans, som overordnede skemaer for vores måde at rubricere og opleve film på og helt klart også for producenter og filminstruktører.

Æstetiske prototyper			
Fiktion			Non-fiktion
Ikke-narrativ	Narrativ dominans		Ikke-narrativ-retorisk
Avangardistisk prototype	Realistisk prototype	Genrefortællingens prototype	Dokumentarisk prototype
Modernisme	Psykologisk realisme	Komisk formel Eventyrformel	Klassisk autoritativ Observerende
Postmodernisme	Sociologisk realisme	Romanceformel Gådeformel Melodramatisk formel Uhyggeformel	Interaktiv-Selvrefleksiv
Billede	Virkelighed	Fortælling	Faktualitet
Perceptionsstruktur	Autencitet	Sandsynlighed	Objektivitet
Associativt netværk	Det episodiske	Lineær dramaturgi	Argument
Ekspressiv montage	Realistisk montage	Klassisk-analytisk montage	Retorik
Symbol	Reference	Skabelon	Nyhed
Overskridelse Æstetisk brud	Erkendelse	Fantasipræget Oplevelse	Viden

© Ib Bondebjerg

Receptionsdimensionen: den kognitive og emotionelle dimension

Inden for både litteraturteori og film- og medieteori har læser/tilskuer-dimensionen spillet en afgørende rolle siden 1980'ernes begyndelse. Der findes forskellige skoler inden for dette interessefelt, f.eks en mere psykoanalytisk forstået opfattelse, en semiotisk-diskursiv kombineret med et pragmatisk reader-response perspektiv, og endelig har feltet, måske specielt inden for film- og medievidenskab, været præget af den kvalitative-empiriske receptionsanalyse udvidet med etnografiske studier. Forholdet mellem de æstetiske strukturer og modtageren har været meget forskellig i disse traditioner:

– for den psykoanalytiske tradition foregår samspillet mellem tekst og modtager på et relativt ubevidst niveau, tilskueren befinder sig som i en passiv, søvngængeragtig trance foran især det store lærred (Metz, 1982). I de dele af den psykoanalytiske tradition som har været påvirket af Lacan er denne forestilling om filmens parallel til drømmen og dens sam-

menhæng med voyeurisme og fetichisme, blevet udvidet med forestillinger om filmens sammenhæng med spejlstadiet og det imaginære.

– i den semiotisk-diskursive tradition opereres der til gengæld med samspillet mellem æstetiske strukturer og en mere aktiv tilskuer, som foregriber og bearbejder afsenderens tekst og gør den til sin egen, men styret af tekstens strukturer. Modtagern er en slags indskrevet, men aktiv modtager som dels påvirkes af filmens strukturer og skemaer, men som også selv medbringer sin erfaring og sin forventningshorisont, som påvirker filmoplevelsen (Eco, 1979)

– i den empirisk-kvalitative og etnografiske tradition rykker tilskueren, modtageren til gengæld helt i centrum, på en sådan måde, at samspillet med medieproduktet sommetider helt forsvinder: det er måder at bruge medier på eller at udtale sig om den måde man bruger dem på, der bliver det interessante. Modtageren bliver den magtfulde og centrale instans. Den empiriske receptionsforkning og den etnografiske medieanalyse har uden nogen tvivl påvist, at forestillinger om, at vi reagerer ens og homogent på medieprodukter og at de påvirker os meget direkte ideologisk, ikke er rigtige. Undersøgelser af f.eks. den globale modtagelse af den amerikanske tv-serie *Dallas* (Katz & Liebes, 1990, Gripsrud, 1995) viser, at den kulturelle, sociale og etniske baggrund spiller ind på en række punkter, selvom centrale dele af historien opfattes ens af alle. Det modbeviser ikke, at æstetiske prototyper og mentale skemaer på visse planer er meget universelle, men viser blot, at det universelle omsættes på forskellig måde i konkrete historiske og socio-kulturelle sammenhænge.

Mit eget udgangspunkt rent teoretisk er klart den midterste position, men kombineret med de indsigter som nyere forskning i kognitive og emotionelle aspekter af film- og tv-reception giver. Efter min mening tilbydes her en mere velfunderet psykologisk forståelse af hvordan vi intellektuelt og følelsesmæssigt arbejder med film end den dominerende psykoanalyse (se f.eks. Grodal, 1997, Smith, 1995 og Branigan, 1992). Den semiotiske analyse-tradition har endvidere i forhold til visuelle tekster gennemgående haft det problem, at en dominerende sprogligt funderet opfattelse af tegnsystemer har ført til, at man har haft en tilbøjelighed til at overse, at billeder ikke kan opfattes på samme måde som sproglige tegn. Ganske vist er også billeder og visuelle æstetiske systemer i visse henseender styret af noget der minder om konventionaliserede tegnsystemer og koder. Men samtidig er det vigtigt at fastholde, at store dele af vores filmoplevelse – i hvert fald i forhold til de ikke-avantgardistiske prototyper (Peterson, 1994) – er bestemt af, at vi afkoder filmen med vores almindelige hverdagslige skemaer, fordi filmen netop har denne karakter af »som om virkelighed«.

Set både fra filmanalytikerens og den almindelige filmtilskuers synsvinkel er den enkelte film og filmoplevelsen ganske vist opløst i sine enkeltprocesser en meget kompleks størrelse. Alligevel opleves film ofte temmelig direkte og umiddelbart og i de fleste tilfælde ganske uproble-

matisk. Filmen bombarderer os med en række visuelle stimuli, som både påvirker os kropsligt og emotionelt og som vi bearbejder kognitivt. Filmoplevelsen er på nogle niveauer præget af en proces som fungerer *bottom up*, dvs. at filmens udtryk f.eks. relativt direkte fremkalder en bestemt fysisk reaktion eller følelse. Vi ved alle af erfaring, at komedier faktisk får os til at le, at melodramaer faktisk ofte får os til at græde, at actionfilm skaber simuleret spænding og at gysere giver os angstsymptomer og svedige hænder. Filmen er altså – fordi den ligner det virkelige livs omgang med personer, følelser og handlinger – en stærk emotionel kunst, men dette er ikke adskilt fra eller i opposition til vores kognitive perceptionsproces.

En stor del af vores filmoplevelse er præget af, at filmtilskueren forholder sig *top down* til filmens forskellige signaler og udtryk. Vi forsøger altså at bearbejde og organisere disse signaler i overensstemmelse med allerede etablerede skemaer præget af vores erfaringer og den kulturelle og sociale kontekst vi i øvrigt indgår i. Disse skemaer kan både stamme fra tidligere fiktions- og filmoplevelser, men stammer også i høj grad fra erfaringer med vores almindelige hverdagsliv. Filmanalysen forsøger at beskrive og klarlægge de æstetiske strukturer, som udgør selve de filmske basisstrukturer, men som samtidig fungerer som signaler for receptjonen. En sådan receptionsæstetisk beskæftigelse med film, hvor man kigger på samspillet mellem de skemaer og prototyper som indgår i filmens struktur, og dermed også helt konkret i afsenderens og modtagerens bevidsthed, er ikke i modstrid med, men en del af en forståelse af film og tv i en social og kulturel kontekst.

I en række nye værker om kognitiv filmteori (Bordwell 1985, Branigan 1992 og Peterson, 1994) fremhæves både betydningen af skemata ved filmperception og filmforståelse og den særlige betydning som narrative skemata og strukturer har ikke bare i vores kultur, men formodentlig i menneskelig forståelse i det hele taget. Skemabegrebet kan man forstå generelt (Rumelhart, 1980, citeret i Wuss, 1993: 56, min oversættelse) som »datastrukturer som repræsenterer genremæssige (generic) begreber lagret i hukommelsen«. Skemaer findes på forskellige abstraktionsniveauer og relateret til mange forskellige erfaringsdomæner. Vores oplevelser og erfaringer med visuelle strukturer i film og tv repræsenterer naturligt et område, hvor der oparbejdes sådanne skemaer. Sammen med andre skemaer hentet i vores almindelig dagligdag går de ind og påvirker vores måde at forstå film på.

Typologiseringer af skemaer er forsøgt i flere sammenhænge. Den kognitive og neoformalistiske filmforsker David Bordwell har i en bog om forskellige typer af narration (Bordwell, 1985) foretaget en opdeling, som desuden understøttes af Peterson (1994) i en bog om avantgardefilm:

menhæng med voyeurisme og fetichisme, blevet udvidet med forestillinger om filmens sammenhæng med spejlstudiet og det imaginære.

– i den semiotisk-diskursive tradition opereres der til gengæld med samspillet mellem æstetiske strukturer og en mere aktiv tilskuer, som foregriber og bearbejder afsenderens tekst og gør den til sin egen, men styret af tekstens strukturer. Modtagern er en slags indskrevet, men aktiv modtager som dels påvirkes af filmens strukturer og skemaer, men som også selv medbringer sin erfaring og sin forventningshorisont, som påvirker filmoplevelsen (Eco, 1979)

– i den empirisk-kvalitative og etnografiske tradition rykker tilskueren, modtageren til gengæld helt i centrum, på en sådan måde, at samspillet med medieproduktet sommetider helt forsvinder: det er måder at bruge medier på eller at udtale sig om den måde man bruger dem på, der bliver det interessante. Modtageren bliver den magtfulde og centrale instans. Den empiriske receptionsforkning og den etnografiske medieanalyse har uden nogen tvivl påvist, at forestillinger om, at vi reagerer ens og homogent på medieprodukter og at de påvirker os meget direkte ideologisk, ikke er rigtige. Undersøgelser af f.eks. den globale modtagelse af den amerikanske tv-serie *Dallas* (Katz & Liebes, 1990, Gripsrud, 1995) viser, at den kulturelle, sociale og etniske baggrund spiller ind på en række punkter, selvom centrale dele af historien opfattes ens af alle. Det modbeviser ikke, at æstetiske prototyper og mentale skemaer på visse planer er meget universelle, men viser blot, at det universelle omsættes på forskellig måde i konkrete historiske og socio-kulturelle sammenhænge.

Mit eget udgangspunkt rent teoretisk er klart den midterste position, men kombineret med de indsigter som nyere forskning i kognitive og emotionelle aspekter af film- og tv-reception giver. Efter min mening tilbydes her en mere velfunderet psykologisk forståelse af hvordan vi intellektuelt og følelsesmæssigt arbejder med film end den dominerende psykoanalyse (se f.eks. Grodal, 1997, Smith, 1995 og Branigan, 1992). Den semiotiske analyse-tradition har endvidere i forhold til visuelle tekster gennemgående haft det problem, at en dominerende sprogligt funderet opfattelse af tegnsystemer har ført til, at man har haft en tilbøjelighed til at overse, at billeder ikke kan opfattes på samme måde som sproglige tegn. Ganske vist er også billeder og visuelle æstetiske systemer i visse henseender styret af noget der minder om konventionaliserede tegnsystemer og koder. Men samtidig er det vigtigt at fastholde, at store dele af vores filmoplevelse – i hvert fald i forhold til de ikke-avantgardistiske prototyper (Peterson, 1994) – er bestemt af, at vi afkoder filmen med vores almindelige hverdagslige skemaer, fordi filmen netop har denne karakter af »som om virkelighed«.

Set både fra filmanalytikerens og den almindelige filmtilskuers synsvinkel er den enkelte film og filmoplevelsen ganske vist opløst i sine enkeltprocesser en meget kompleks størrelse. Alligevel opleves film ofte temmelig direkte og umiddelbart og i de fleste tilfælde ganske uproble-

matisk. Filmen bombarderer os med en række visuelle stimuli, som både påvirker os kropsligt og emotionelt og som vi bearbejder kognitivt. Filmoplevelsen er på nogle niveauer præget af en proces som fungerer *bottom up*, dvs. at filmens udtryk f.eks. relativt direkte fremkalder en bestemt fysisk reaktion eller følelse. Vi ved alle af erfaring, at komedier faktisk får os til at le, at melodramaer faktisk ofte får os til at græde, at actionfilm skaber simuleret spænding og at gysere giver os angstsymptomer og svedige hænder. Filmen er altså – fordi den ligner det virkelige livs omgang med personer, følelser og handlinger – en stærk emotionel kunst, men dette er ikke adskilt fra eller i opposition til vores kognitive perceptionsproces.

En stor del af vores filmoplevelse er præget af, at filmtilskueren forholder sig *top down* til filmens forskellige signaler og udtryk. Vi forsøger altså at bearbejde og organisere disse signaler i overensstemmelse med allerede etablerede skemaer præget af vores erfaringer og den kulturelle og sociale kontekst vi i øvrigt indgår i. Disse skemaer kan både stamme fra tidligere fiktions- og filmoplevelser, men stammer også i høj grad fra erfaringer med vores almindelige hverdagsliv. Filmanalysen forsøger at beskrive og klarlægge de æstetiske strukturer, som udgør selve de filmske basisstrukturer, men som samtidig fungerer som signaler for receptionen. En sådan receptionsæstetisk beskæftigelse med film, hvor man kigger på samspillet mellem de skemaer og prototyper som indgår i filmens struktur, og dermed også helt konkret i afsenderens og modtagerens bevidsthed, er ikke i modstrid med, men en del af en forståelse af film og tv i en social og kulturel kontekst.

I en række nye værker om kognitiv filmteori (Bordwell 1985, Branigan 1992 og Peterson, 1994) fremhæves både betydningen af skemata ved filmperception og filmforståelse og den særlige betydning som narrative skemata og strukturer har ikke bare i vores kultur, men formodentlig i menneskelig forståelse i det hele taget. Skemabegrebet kan man forstå generelt (Rumelhart, 1980, citeret i Wuss, 1993: 56, min oversættelse) som »datastrukturer som repræsenterer genremæssige (generic) begreber lagret i hukommelsen«. Skemaer findes på forskellige abstraktionsniveauer og relateret til mange forskellige erfaringsdomæner. Vores oplevelser og erfaringer med visuelle strukturer i film og tv repræsenterer naturligt et område, hvor der oparbejdes sådanne skemaer. Sammen med andre skemaer hentet i vores almindelig dagligdag går de ind og påvirker vores måde at forstå film på.

Typologiseringer af skemaer er forsøgt i flere sammenhænge. Den kognitive og neoformalistiske filmforsker David Bordwell har i en bog om forskellige typer af narration (Bordwell, 1985) foretaget en opdeling, som desuden understøttes af Peterson (1994) i en bog om avantgardefilm:

Generelle skema-typer

- **prototype-skemaer**, dvs. skemaer som hjælper os med at placere individuelle forekomster af ting i forhold til genrer, klasser, typer etc. I forhold til film kunne det f.eks. være de genre-kategorier som visse film typisk sættes i forhold til, allerede før vi vælger at se en film. Men det omfatter også skemaer om enkelt-fænomener og personer i selve filmen.
- **template-skemaer**, dvs. skemaer som hjælper os med at genkende mønstre, strukturer, layout, sekvenser, forløb etc. I film drejer det sig i høj grad om narrative skemaer, som jeg vender tilbage til. Sådanne skemaer tillader os at forudse begivenheder, at fylde huller ud i forløbet og bearbejde årsagssammenhænge og motivationsstrukturer hos personer der indgår i handlinger.
- **procedure-skemaer**, dvs. skemaer som knytter sig til teknikker og opgaver, som vi behersker og som kan bruges til at skabe sammenhæng i data, som måske ikke umiddelbart lader sig forstå via de to øvrige typer af skemaer. Som eksempel på sådanne procedure-skemaer nævner Bordwell stilistisk og intertekstuel viden om værker af lignende art, om filminstruktørens andre film og genkommende temaer eller æstetiske særpræg og også kontekstuel viden af anden art, som hjælper os i vores fortolkninger.

Inden for den sociale kognitionsforskning (Fiske&Taylor, 1991) findes en gennemgang af en række andre skemaer, feks. person-skemaer, ego-skemaer, rolle-skemaer, scripts og begivenheds-skemaer etc., som typisk fungerer i almindelig social interaktion, og som også spiller en vigtig rolle i forbindelse med aflæsning af situationer og forløb i film. Som tidligere hævdet finder jeg, at det er et af de centrale aspekter ved filmsejning, at film oftest præsenterer verden for os i personificerede handlingsforløb og situationer, der udløser sådanne sociale skemaer i vores reception.

Der har, som allerede nævnt, både i den kritiske teoris filmopfattelse og i den psyko-semiotiske og psykoanalytiske tradition været en klar tendens til at definere filmen som en kunstform, som skabte en så stærk illusion, at tilskueren så at sige regrederede til en inaktiv, voyeuristisk position, hvor man blev opslugt i en illuderet virkelighed. Ud fra en mere sociologisk vinkel har denne position afledt forestillinger om de dominerende fortælleformers ideologiske voldtægt af tilskueren. Men denne noget passive tilskueropfattelse, båret af en relativt lineær forestilling om påvirkning, synes at være i modstrid med de kognitive filmteorier og også med mere empiriske receptionsteorier, som viser aktiv tilegnelse og variationer i receptionsmønstre.

Overfor denne opfattelse af filmtilskueren vil jeg i stedet sætte billedet af en tilskuer som en aktiv størrelse, der aflæser og oplever visuelle forløb inden for et samlet system af kognitive processer, følelser, handling og kropslige reaktioner. Tilskueren er, som Murray Smith har peget på i sin bog om identifikation (Smith, 1995), 'imaginative', et ord som er svært direkte at oversætte til dansk, men som dækker over evnen til at bruge både fornuft og følelse i et mentalt interaktivt samspil med fil-

mens billedside og univers. Den opfattelse Murray og en række andre kognitive filmforskere lægger frem er den, at film er en billedlig repræsentationsform med betydelige mimetiske aspekter, og at tilskuerens perceptions- og receptionsproces, også kan opfattes som en delvis mimetisk proces. Det kan den, fordi tilskueren for at aktivere mening i en film må benytte sig af skemaer, som ikke bare rummer viden om genremæssige konventioner, om narrativitet og visuel stil og æstetik, men som også i høj grad involverer viden fra den virkelige verden, dvs. det hverdagsliv vi som tilskuere færdes i, defineret af individuelle og kollektive træk. Selvom fiktionen kan skabe sine egne veje og delvis ophæve den virkelige verdens love og normer, så begynder vi vores filmoplevelse med vores erfaringer fra bla. det daglige liv, styret af genremæssige og æstetiske konventioner som skaber forskellige former for mentale og emotionelle reaktioner

Den tyske filmpsykolog Peter Wuss har i bogen *Filmanalyse und Psychologie* (1993) fremsat den teori, at der findes tre meget fundamentale filmiske strukturer, som samtidig udløser tre forskellige typiske måder at bearbejde filmen på hos tilskueren. Opdelingen kan ses som et supplement til den opdeling i æstetiske prototyper, som jeg allerede tidligere har fremlagt, fordi disse tre strukturer fordeler sig med signifikant forskellig vægt på henholdsvis den avantgardistiske film, den realistiske film og den fortællende genrefilm. Grundlæggende kan man sige, at film der er domineret af *den perceptions-baserede struktur* ofte hører til i den avantgardistiske filmtype, at film præget af *den koncept-baserede struktur* ofte hører til den realistiske prototype, mens den *stereotypi-baserede struktur* er typisk for den fortællende genrefilm. Men når denne opdeling er lavet, så skal det samtidig siges, at alle tre strukturer kan forekomme i den samme film uanset genre, og at især overgangen mellem den koncept-baserede og den stereotypi-baserede struktur er meget glidende.

Grundlæggende filmiske strukturer

- **den perceptions-baserede struktur:** her er der tale om at tilskueren skal skabe mening i noget som forudsætter perceptuel dannelse af invarians via en ny indre procedure, som fører frem til dannelse af det Wuss kalder *topiske strukturer*. Disse opstår kun hvis de pågældende strukturer *gentages* adskillige gange i filmen. De er altså *meget åbne* og ikke på forhånd intersubjektivt og kulturelt forankret i skemaer. Wuss taler endvidere om at disse strukturer virker ind på tilskuerens konstruktion på den måde at de kun skaber *latente forventninger* om filmens fremtidige forløb, som jo typisk er det tilskueren forsøger at vurdere under oplevelsen.
- **den koncept-baserede struktur:** her er der tale om at tilskueren som regel kan skabe mening i filmen fordi koncept-baserede strukturer allerede har en relativt *stabil mental repræsentation* hos modtageren. Konceptbaserede strukturer danner *kausale strukturer*, der styrer vores narrative forståelse og forståelse af motivationer og handlinger i forbindelse med narrativitet. Her taler Wuss endvidere om at disse strukturer medvirker til at skabe temmelig *specifikke og begrundede forventninger*.

- **den stereotypi-baserede struktur:** her er der tale om *meget veletablerede* filmiske strukturer, som normalt meget hurtigt aktiverer skemaer hos tilskueren og som medvirker til at skabe *narrative makrostrukturer* og narrative og æstetiske *genrestereotyper*. Her er der så samtidig tale om at stereotype strukturer medvirker meget stærkt til at skabe *normative forventninger* til det narrative forløb.

Alle disse tre grundlæggende filmiske strukturer medvirker til på forskellig vis at styre tilskuerens konstruktion af filmens betydning og historie, dvs. dens narrative struktur. De stærkeste skemaer og strukturer i vores bevidsthed er nemlig uden tvivl de narrative skemaer, så stærke er de, at de ikke bare fungerer, når der faktisk er tale om filmiske strukturer, med klassiske narrative træk, men også når disse er svækket eller undermineret. Den amerikanske filmforsker Edward Branigan har i sin bog *Narrative Comprehension and Film* (1992) indgående beskrevet narrativitet som en sådan meget fundamental måde at organisere og forstå verden på, som også omfatter filmen, men som knytter sig til lignende forestillinger i f.eks. kognitiv lingvistik og diskursanalyse.

Når man som tilskuer aflæser og bearbejder en narrativ sammenhæng i en film, sker det ved at kombinere to typer informationer (jvf. Bordwell, 1985). På den ene side er der de informationer, der ligger i det faktiske forløb på lærredet, dvs. den organisering af personinteraktioner, situationer, enkelthandlinger osv., som sammen med dialogen bærer filmens forløb frem. På den anden side de informationer, der ligger i filmens stilistiske system, dvs. det som omfatter kameraføring, montage, iscenesættelse, lys/farve, brug af lydeffekter og musik etc. Det visuelle æstetiske apparat er instruktørens måde at give os adgang til historien – på ganske særlige betingelser og via særlige perspektiver. De narrative skemaer får os til på basis af filmens signaler og informationer at søge at konstruere en narrativ logik og sammenhæng, en tidslig strukturering og rækkefølge, en rumlig organisering af filmens univers og dens steder, personer og handlinger. I dette arbejde er det ikke bare narrative og æstetiske skemaer der hjælper os, men skemaer, erfaringer og viden som er kulturelt og socialt erhvervet på anden måde. Ved siden af dette kognitive niveau og tæt samarbejdet med det rummer filmoplevelsen derudover naturligvis en række emotionelle processer, som det vil føre for vidt at komme ind på i denne artikel (se Grodal 1997, Smith, 1995).

Det klassiske narrative forløb, sommetider kaldet 'den kanoniserede fortælleformel', er inden for visse teoretiske traditioner blevet kritiseret som en særlig ideologisk form. Men der er meget der tyder på, at det faktisk er en meget universel og optimal struktur, som tillader os at tilegne os film, forstå dem relativt ukompliceret og som svarer godt til dominerende kognitive og emotionelle processer i vores normale bevidsthedsliv. Som narrativ grundstruktur er den genremæssigt organiseret i en række meget forskellige underhistorier, som hver på deres måde udnytter denne struktur (krimien, melodramaet, gyseren osv). Den semiotiske- struktura-

listiske narratologi, som prægede 70'ernes tekstanalyse, og som rummer bla. Propps modeller for funktioner i eventyr (Propp, oversat i uddrag i Grodal et. al (ed), 1974) er baseret på samme grundopfattelse: vores kultur som fiktionskultur er baseret på en række centrale fortællinger og myter, som danner en slags narrativ kanon med en række relativt velkendte funktioner og prototypiske grundhistorier.

Men at denne kanoniserede fortælleformel er meget dominerende og central for vores forståelse er ikke ensbetydende med at den er enerådende. Vi har i vores kultur masser af andre strukturer og skemaer, f.eks. den lyrisk-associative, registeret, foredraget, osv. som ikke primært er narrativt organiseret. Samtidig er der grund til at pege på dels, at selv de meget regelrette og kanoniserede fortælleformler ofte rummer kombinationer af forskellige formler. Kunst og kommunikation er grundlæggende karakteriseret ved bestandig at variere, forny og overskride grænser. I visuel fiktion (og al anden kommunikation) er dialektikken mellem variation og fornyelse meget central, ellers gik den æstetiske udvikling i stå og publikum ville falde i søvn. Men fornyelsen sker inden for rammer af noget som er kulturelt ganske stabilt og intersubjektivt forankret. Med de følgende eksempler og analyser skal jeg prøve at demonstrere, hvordan denne kombination af gentagelse og variation, denne genbrug af etablerede prototyper og genreformler og overskridelse af samme har en række forskellige hovedtendenser inden for den visuelle fiktion.

Mellem genrefilm og avantgarde: tre analytiske eksempler

Den fortællende genrefilm er selvssagt den mest formel-agtige af den visuelle fiktions fortællende formler og er ofte blevet vurderet lavt ud fra en kunstnerisk og æstetisk betragtning. Det er forkert, for på sine præmisser kan den fortællende genrefilm være ligeså stærk kunstnerisk som alle mulige andre visuelle fiktionsformer. Jeg har i min bog om tv, *Elektroniske fiktioner* fra 1993 beskæftiget mig indgående med tv-mediets serielle grundformler og tager her bla. udgangspunkt i amerikaneren Caweltis definition af grundlæggende genreformler med forskellige fortællelemæssige og psykologisk-emotionelle potentialer i sig. Caweltis bog er skrevet ud fra det jeg vil kalde et rituelt, kultursociologisk genresynspunkt, dvs. har ser genrer som et udtryk for en kulturs symbolske måde at kommunikere med sig selv på. Han tildeler endog den særlige fortællende genre-film en bestemt funktion:

»Den specielle kunstneriske kvalitet ved genrelitteratur er resultatet af en slående balance, passende for det intenderede publikum, mellem en følelse af realitet eller mimesis, som er essentiel for al kunst, og de karakteristika, som knytter sig til de ting som er karakteristisk for eskapistisk, imaginær-fantasiprægede oplevelser: en særlig vægt

på leg og spil, på ønskeopfyldende former for identifikation, på skabelsen af en integreret, men lettere fjern, imaginær verden og på intense, men temporære emotionelle effekter som suspense, overraskelse og gru, altid kontrolleret ved sikkerheden om en eller anden form for løsning og afslutning. Effektiv genre-litteratur afhænger af en maximering af den eskapistiske dimension indenfor en ramme, som publikum stadig kan acceptere som havende en eller anden forbindelse med virkeligheden« (Cawelti, 1976: 34, min oversættelse).

Et godt eksempel på en sådan klassisk fortalt genrefilm er Peter Weirs krimi *The Witness* (1985). Som klassisk fortalt genrefilm er det imidlertid samtidig en film som rummer mange realistiske kvaliteter. Filmen har et dobbelt plot. På den ene side er det en historie om opklaringen af et mord på en politibetjent. På den anden side er det en historie om forholdet mellem hovedpersonen, politmanden John Book (spillet af Harrison Ford) – i spidsen for mordopklaringen – og en kvinde (Rachel) og hendes ca. 10-årige søn (Samuel), som tilhører Amish-folket. Dette kultur- og normsammenstød mellem en moderne amerikansk storbykultur og en tysk indvandrer-sekt, som fornægter alt i denne moderne kultur, indskriver filmens plot i et meget realistisk beskrevet miljø. Filmens optakt er derfor på engang noget utraditionel og langsom i forhold til så mange andre, amerikanske handlingsorienterede krimier. Men den når efter denne karakteriserende optakt hurtigt til en effektiv, dramatisk igangsættelse af krimi-historien. Historien tiltager i intensitet filmen igennem, fordi det viser sig, at mordet på politibetjenten fører dybt ind i korruption i den højeste ledelse. Harrison Ford tvinges til flugt og ophold hos Amish-folket, hvor normkonflikterne får maksimal udfoldelse inden det endelige showdown i filmens slutning.

Filmens indledes med en bølgende kornmark, ledsaget af en blid, stillestående underlægningsmusik; ind fra højre kommer en gruppe personer, som vi ser i profil (sortklædte, gammeldags i snittet, de ældre mænd med skæg, kvinderne med kyse), dernæst skiftes til et billede af en gammeldags, hestetrukken vogn, stadig bag kornmarken. Igen skifter focus, således at vi nu ser gruppen fra før i frontal mod os, som om de dukkede op af kornmarken. Dernæst igen klip til en serie af hestetrukne vogne, set nedefra, kommende ind fra venstre side af billedet. Vognene møder den gående gruppe, der hilser. Billedet skifter igen og vi ser nu gruppen fra ryggen, på vej ned mod et hus. Henover skærmen står der: Pennsylvania 1984. I filmens følgende længere sekvens er vi nu inden for hos Amish-folket, hvor man begraver Jakobb Lapp, Rachels mand og Samuels far. Den indledende sekvens angiver på et lidt vagt, perceptorisk niveau miljøet og persontyperne, sluttende med en mere præcis tids- og stedsangivelse.

Den følgende sekvens bringer os gennem dialog, klip mellem enkeltansigter og grupper og karakteriserende kameragange tæt på de enkelte

personer og deres relationer. Der antydes også et nyt kærlighedsforhold ml. Rachel og en yngre Amish-mand, Daniel. Her begynder de narrative skemaer og de mere koncept-styrede strukturer altså at tage over. Den følgende sekvens er igen et eksempel på en ordløs, lyrisk associativ montage. Med den samme underlægningsmusik som i indledningen startes i dagslys med et billede af kornmarken. Derefter glides der med langsomme kamerabevægelser karakteriserende henover Amish-området, samtidig med at vi i en række overblændinger følger døgnets gang. Igen er vi her på det perceptions-strukturerede niveau, men nu etableres der faktisk en topik, ved at billedet af kornmarken, naturen, musikken etc. er gentaget. Der sluttes med et direkte klip til en følgende dag, hvor vi ser drengen Samuel, bag i en af de allerede kendte gammeldags hestekærrer.

Men fra og med denne tendens skifter filmen langsomt gear. Det sker igen på det perceptions- og koncept-baserede niveau, fordi Rachel og Daniel er på vej til storbyen. Kontrasten mellem storby-kulturen og Amish-kulturen træder helt direkte frem på billedsiden (hestekærren vs. de store biler og lastbiler) og i afskedsdialogen (»be carefull out there among them English«). Fra og med de næste sekvenser er vi så endegyldigt ude af den del af det narrative forløb, som vi kan karakterisere som prolog og orienterende baggrundsoptakt. Nu sætter de klassiske handlingsskemaer og dermed de mere stereotypi-styrede strukturer sig igennem. Filmens fokus og perspektiv skifter i denne sekvens til drengen Samuel, fra hvis synsvinkel vi ser mordet på en undercovers betjent på et toilet på en stor banegård. Vores identifikation med netop denne synsvinkel giver en voldsom spændingsopladning og oplevelse. Kort derefter træder Harrison Ford ind på scenen og krimien overtager føringen, hele tiden ledsaget af en lang række konflikter, mellem politimandens og byens normer og Amish-personernes.

De genremæssige og narrative stereotypi-strukturer tillader os at ane og delvis forudse en række mulige handlingsforløb, idet vi identificerer os med Harrison Ford i rollen som 'the honest cop'. Han aner korrupsionen i sine egne rækker, men er ikke klar over hvor højt den går op, og kommer derfor i klemme. Han såres af sine egne, og plejes i resten af filmen blandt Amish-folkene, hvor historiens andet spor, kærligheds-relationen til Rachel blander sig i den narrative udvikling. Filmen krydsklipper mellem de korrupte politifolks forsøg på at opspore og tilintetgøre både Harrison Ford og Samuel som vidne – og kærlighedshistorien. Også her er en række stereotype skemaer på spil, som får en særlig drejning i kraft af det usædvanlige kultursammenstød i filmen. Den tester i høj grad etablerede sociale og kulturelle skemaer, samtidig med at den benytter sig af klassiske narrative skemaer.

Filmens slutning er et brag af en action-slutning, som ender lykkeligt for helten. Men Rachel og John må erkende, at deres kulturelle forskel gør et egentligt kærlighedsforhold umuligt. En enkelt scene fra slutningen skal fremhæves som eksempel på sampillet mellem filmisk fremstil-

ling og emotion. Afskeden mellem Rachel og John foregår ordløst på grænsen mellem huset, naturen og vejen væk. John står udenfor, Rachel indenfor og mens musikken langsomt stiger under billedforløbet ser de skiftevis på hinanden og væk fra hinanden således at vi via deres blikke, mimik og kropsholdning aner en dybt funderet kærlighed, som bare er umulig. Den nonverbale kommunikation er en central del af filmoplevelsen via mekanismer, som er delvis universelle og umiddelbart forståelige. Vi har altså her at gøre med en filmisk struktur og fortælle-måde som effektivt kombinerer flere fortælle- og genremæssige stereotyper med mere percept- og koncept-styrede strukturelle virkemidler, og som kombinerer dette med en betydelig realisme. Aflæsningen af en sådan film illustrerer altså, hvordan vi bruger skemaer fra forskellige domæner og områder, som både er præget af generelle narrative formler, specifik filmisk tilegnet viden, procedure-skemaer og skemaer baseret på vores hverdaglige erfaring.

Sammenligner man denne genrefilms-realisme hos Weir med typiske filmiske realister som Bille August og Nils Malmros, der begge – især i deres tidlige film – bevæger sig i det psykologiske register, så bliver det imidlertid tydeligt, hvor stor forskel der er på den fortællende genrefilm og den realistiske prototype. Hvis vi tager Bille Augusts debutfilm *Høning Måne* (1978), som han også har skrevet manuskript til, som eksempel, ser vi en række typiske træk. Både det halv-dokumentariske præg, den sociale intention, bestræbelsen på autenticitet og direkte virkeligheds-referencer præger filmens historie om to almindelige velfærdsdanskere. Han taler selv om, at hans egne oplevelser på fabrikker og ved samleband i Sverige, havde givet ham en indsigt i de umenneskelige sider af industrisamfundets stille og undertrykte eksistenser, som kommer til udtryk i denne film (Anne Wolden-Rætthinge, 1993). Den er et ætsende billede af velfærdssamfundets sterilitet og følelseskulde i billedet af ægteskab og hverdagsliv hos to af dets »stille eksistenser«, Jens og Kirsten. Han er en samlebandsarbejder på en hvidevare-fabrik og hun er en hjemmegående husmor med en uuddyttet bibliotekar-uddannelse.

Filmen skildrer i kontrastrige, dialog-fattige men visuelt prægnante episoder, hvordan disse to voksne dybest set er følelsesmæssigt infantile og ude af stand til enten at klare sig i konkurrencesamfundet eller sætte sig udover det. Forholdet går i opløsning, Kirsten forsøger selvmord og flytter tilbage til de overbeskyttende forældre, mens Jens gradvist reduceres til en slags menneskelig robot. I filmens slutning, hvor han pludselig beslutter sig for at tage hyre på et skib, ligger der dog måske et håb, ellers også er det bare en flugt. Jagten på status, ting og urealistiske drømme har erstattet kærlighed og menneskelighed og lukker for en bevidsthed om noget andet.

Filmisk er det ikke en fortælling med en dramatisk historie, men en række meget stærke billeder og løst sammenhængende episoder, der skildrer forhold mellem mennesker og familieliv, og hvor kameraet indfan-

ger det usagte, de psykologiske understrømme. Men samtidig tegnes et præcist tidsbillede af velfærdssamfundets miljøer: parcelhuskvartererne, de store butikcentre, arbejdspladserne osv.: en slags normalitetens vanvid, som lurer i alle billederne. Det er karakteristisk for Augusts filmiske æstetik og fortællestil, at han visualiserer tingene, at han i høj grad lader stumheden herske i sine billeder, men at denne stumhed til gengæld får billederne til at tale. Som han selv har sagt det. »Når jeg skriver en bestemt scene, så er den tænkt i film, i billeder. Det udgår helt fra en visuel tanke..... jeg kan godt lide antydningens kunst. Ikke at udpensle tingene, men blot antyde dem« (Peder Grøngaard, 1982). Han bygger sin film op af knivskarpe og næsten klinisk registrerende episoder, der udspiller sig i alle de centrale dele af en normal velfærdsdanskers tilværelse. De danner ikke rigtig nogen sammenhæng eller fortælling. Tingene sker bare, og tilværelsen bevæger den enkelte af sted, som var der en skæbne, der bestemte.

Vi kommer meget sjældent følelsesmæssigt tæt på personerne, fordi de netop i deres blufærdighed ikke selv er i stand til at give udtryk for deres følelser. Kameraet holder sig på registrerende, distanceret afstand i halvtotaler eller ofte i totaler og panoramiske billeder oppefra. Det gælder f.eks. når vi ser Jens i hans funktion som samlebandsarbejder, hvor vi ser udover hallen og oplever Jens som en brik i arbejdsmaskineriet, eller når vi følger Kirsten i hendes trøstesløse liv som hjemmegående husmor, eller på vandring i de store supermarkeder og indkøbscentre. De menneskelige relationer synes overtaget af varer, konsum og arbejde. Filmens slutning fortæller mere end noget andet om et centralt tema hos August: den sociale tomhed som følge af kærlighedstab. Kirsten vender tilbage til den infantile afhængighed hos moderen og faderen, mens Jens må søge mandefællesskabet og til sidst drage til søs i håb om at blive modnet og finde eventyret,

Fotografisk set er filmen i kraft af Dirk Brüel udsøgte arbejde fyldt med billeder, hvor lys og skygge udnyttes præcist i beskrivelsen af personer og miljøer, og hvor selv de mest frysende forstadmiljøer fyldes af betydning, f.eks. gennem anvendelse af tåge. Den lavmælte stil, med meget korte dialoger, med kun spinkel underlægningmusik (musiktema skabt af Fuzzy), den periodevis bortskæring af reallyden og dermed skabelsen af en surreal, uvirkelig verden, medvirker til at skærpe de symbolske sider af filmens tidsbillede. Klipningen er – som i langt de fleste af Bille Augusts film – lagt i hænderne på Janus Billeskov Jansen, og i deres samarbejde skabes en stil, hvor korte sekvenser klippes kontrasterende eller kommenterende sammen. Selvom filmen følger parrets historie tæt, så udvider den sig også med en række parallelle bi-forløb, der karakteriseres familie- og livsformer og generationer i velfærdssamfundet. Bille Augusts film er således ganske klart et relativt rendyrket eksempel på den realistiske prototype, som bygger på koncept-baserede strukturer og en realistisk montage. Den prioriterer ikke den narrative kausalitet,

men sociale og psykologiske tilstande og stemninger, der får symbolsk og metaforisk betydning som et kritisk billede af velfærdssamfundet.

Den tredje hovedtype af filmiske strukturer illustreres af Lars von Trier, meget tydeligt i *The Element of Crime* fra 1984. Allerede optakten røber, at vi her er i en helt anden type filmoplevelse, som stiller store krav til bla.a. vores procedure-skemaer og som bæres af stærkt perceptions- og konceptstyrede strukturer. Det første billede i filmen, som generelt er holdt i gullige-brune kulører viser et æsel, der vrider sig i sandet, derefter følger en ged, som kravler op ad et tag, derefter kommer en række shots fra en islamisk by med minareter. Billedsiden er påfaldende: selvom den også etablerer filmens startsted, rummer den en række genkommende figurer og mønstre af næsten rent visuel abstrakt art. Der er tale om genkendelige ting som dyr, bølgede klæder, åbninger, kanaler, vandforekomster osv., men de er filmet på en sådan måde og i et perspektiv, som i kraft af også belysning og overblændinger fungerer som i begyndelsen uklare percept- og koncept-strukturer.

Denne visuelle struktur styres imidlertid for tilskueren via en næsten kontinuerlig voice over. Her i indledningen først hovedpersonens (Fishers) ægyptiske psykiater og hypnotisør, som taler til sin patient og beder ham under hypnose gå tilbage i sin erindring og bevidsthed. Dermed placeres det visuelle og narrative forløb som en 'stream of consciousness', en lyrisk-associativ montage båret af en subjektiv vinkel. Der er tale om visualisereing af en psykisk efterforskningsproces, som hele tiden siden synes at fortabe sig fra den narrative struktur, som også styrer filmen i form af en kriminal-gåde, som Fisher arbejder på. »Fantasy is ok, but my job is to keep you on the right track, to seek the facts«, siger psykiateren i begyndelsen af filmen og fortsætter senere, da Fisher selv er blevet voice over i sin bevidsthedsfilm og fortaber sig i metaforer: 'where is the story'.. Dermed bliver filmen også en slags meta-kommentar. Trier leger med de forskellige lag i filmen og med forskellige genre-stereotypier knyttet til krimien.

I Triers film bliver den visuelle iscenesættelse, selve stilen og æstetikken meget påfaldende og påkalder sig stærk skema-aktivitet på andre områder end det narrative. Men samtidig rummer filmoplevelsen en lang række af de elementer og emotioner, som knytter sig også til narrative film. Endelig er filmen ikke tømt for socio-kulturelle og person-relaterede skemaer. Selvom det kan være meget svært klart at gennemskue kausale sammenhænge og motiver, så trækker filmen på disse skemaer hos tilskueren på en anderledes måde end den traditionelt handlende film. I kraft af blokeringen af den normale narrative fremdrift og motivationsstruktur præges filmoplevelsen af lyrisk-associative stilstandsoplevelser, som fylder billederne med en uspecifik og åben betydning, som først gradvist bliver tydeligere ved at disse perceptive strukturer gentages og bliver til topikker og sammenhængende symbolske koncepter.

I alle de tre film er der således tale om de samme filmiske strukturer

og oplevelsesformer, men i et meget forskelligt dominansforhold. Alle tre film appellerer også klart til både narrative og æstetiske skemaer, men igen med meget forskellig emotionel kodning. Endelig er det også et gennemkommende træk, at filmene kun kan forstås ved udstrakt brug af dagliglivsskemaer og erfaringer. Autenticitetsforankringen er imidlertid også her meget forskellig. Det sætter sine spor i oplevelse af filmen og dermed tilskuerens bevægelsen frem og tilbage mellem filmens univers og den sociale og kulturelle kontekst, som filmen refererer til og den som tilskueren selv er en del af. Filmen får altid tilskueren til at forholde sig til den virkelighed, som kunsten udspringer af, men på meget forskellige måder.

REFERENCER

- BAZIN, ANDRÉ (1967): *What is Cinema 1-2*. Berkely: University of California Press.
- BONDEBJERG, IB (1993): *Elektroniske fiktioner. TV som fortællende medie*. København: Borgen.
- BONDEBJERG, IB (1994): Narratives of Reality. I *Nordicom Review*, no. 1, 1994.
- BONDEBJERG, IB (1996): Public discourse/private fascination: hybridization in true-life-story-genres'. I *Media, Culture & Society*, vol. 18 no. 1, 1996.
- BORDWELL, DAVID (1985): *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Madison-Wisconsin Press.
- BRANIGAN, EDVARD (1992): *Narrative Comprehension and Film*. London: Routledge.
- CAWELTI, JOHN G. (1976): *Adventure, Mystry and Romance*. Chicago: University of Chicago Press.
- CORNER, JOHN (1996): *The art of record*. Manchester: Manchester University Press.
- ECO, UMBERTO (1979): *The Role of the Reader*. London: Hutchinson.
- FISKE & TAYLOR (1991): *Social Cognition*. New York: McGraw Hill.
- GRODAL, TORBEN K. (1997): *Moving Images. A New Theory of Film, Genres, Feelings and Cognition*. London: Oxford University Press.
- GRODAL, TORBEN, et. al. (ed) (1974): *Tekststrukturer*. København: Borgens forlag.
- GRØNGAARD, PEDER (1982): Samtale med Bille August. I *MacGuffin*, nr. 44, 1982.
- KATZ, ELIHU & TAMAR LIEBES (1990): *The export of Meaning. Cross Cultural Readings of Dallas*. London: Oxford University Press.
- KRACAUER, S (1960): *Theory of Film*. New York: Oxford University Press.
- METZ, CHRISTIAN (1982): *The Imaginary Signifier. Psychoanalysis and the Cinema*. London: MacMillan.
- NICHOLS, BILL (1991): *Representeing Reality*. Indiana: Indiana University Press.
- PETERSON, JAMES (1994): *Dreams of Chaos, Vision of Order. Understanding the American Avant-garde Cinema*. Detroit Michigan: Wayne State University Press.
- RUMELHART, DAVID E. (1980): Schemata. The Building Blocks of Cognition. I *Theoretical Issues in Reading*. ed. by Rand, Bruce & Brewer. Hillsdale, N.J.: Erlbaum.
- SMITH, MURRAY (1995): *Engaging Characters. Fiction, Emotion and the Cinema*. London: Oxford University Press.
- WOLDEN-RÆTHINGE, ANNA (1993): *Bille August fortæller om sit liv og sine film*. København: Ashehoug.
- WUSS, PETER (1993): *Filmanalyse og psykologie*. Berlin: Edition Sigma.